Quêtes littéraires nº 5, 2015

Nadège Langbour

C.E.R.E.d.I.,
Université de Rouen

L'hypopeinture greuzienne et ses palimpsestes narratifs au XVIIIe siècle

Jean-Baptiste Greuze (1725-1805), peintre de genre, est sans conteste l'un des artistes du XVIIIe siècle qui fait l'unanimité auprès du public parisien et des amateurs d'art. Exposant régulièrement au Salon Carré du Louvre, Greuze séduit le spectateur avec sa touche nette ainsi que sa palette douce et épurée qui rompt avec le chatoiement bruyant de l'art rocaille. Ses sujets touchants et sensibles mettant en scène les bonnes mœurs du peuple répondent par ailleurs au nouveau goût du public qui, lassé peu à peu des putti et des personnages mythologiques de Natoire et Boucher, se tourne vers une peinture représentant la vie domestique, comme le fait Sedaine dans ses comédies bourgeoises. Les comptes rendus consacrés aux expositions du Salon Carré témoignent d'ailleurs de cet engouement pour l'œuvre greuzienne. Ainsi, l'auteur anonyme de l'article sur l'« Exposition des tableaux au Louvre », publié dans le *Journal encyclopédique* du 15 octobre 1761, écrit :

> M. Greuze est le favori du public, et il mérite toute sa faveur. Son dessin est exact, ses attitudes gracieuses, ses tours spirituellement assemblés, sa touche spirituelle dit toujours quelque chose au Spectateur, ses carnations paraissent vivantes ; et son coloris toujours varié, toujours vrai, donne l'âme à tout ce qu'il présente (1761 : 53).

La même année, dans le *Salon* qu'il écrit pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, Diderot souligne la difficulté qu'il rencontre lorsqu'il souhaite approcher les œuvres de Greuze, tant la foule s'assemble devant les tableaux du peintre[1].

Dr Nadège Langbour – professeur de Lettres dans le secondaire et membre associé du C.E.R.E.d.I, le centre de recherche du Département de Lettres Modernes de l'Université de Rouen, France. Adresse pour correspondance : 64 rue de la Champmeslé, 76000 Rouen, France ; e-mail : nadege.langbour@free.fr

1. Évoquant *L'Accordée de village*, tableau de Greuze qui fit sensation au Salon de 1761, Diderot écrit : « Enfin je l'ai vu, ce tableau de notre ami Greuze ; mais ce n'a pas été sans peine ; il continue d'attirer la foule » (1984a : 164).

Ce goût pour les toiles greuziennes conduit alors les contemporains du peintre à se les approprier, soit en les mettant en scène dans les salons privés sous forme de tableaux vivants, soit en les transposant dans des œuvres littéraires. Des écrivains comme Diderot, Laclos ou l'Abbé Aubert vont alors procéder à ce que Liliane Louvel appelle une « transposition intermédiale » (2010 : 7), proposant une sorte de réécriture narrative des œuvres greuziennes. Cette opération n'est cependant pas sans difficultés car l'hétérogénéité des systèmes picturaux et linguistiques rend complexe ce travail de transposition qui ne relève pas simplement de la traduction mais nécessite une véritable recréation et réinvention de l'œuvre. Aussi est-il intéressant d'observer ce qui se passe quand l'œuvre greuzienne est transposée dans un texte littéraire.

1. Difficultés de la « transposition intermédiale » : entre dilatation et contraction de l'hypopeinture greuzienne

Entre 1759 et 1781, Diderot écrit neuf *Salons* et deux écrits sur l'art dans lesquels il n'a de cesse de souligner la distance irréductible qui sépare l'expression picturale de l'expression littéraire. Alors que la première se caractérise par son immédiateté, la seconde, foncièrement linéaire, repose sur la successivité. D'où les multiples doutes qui assaillent Diderot quand il consacre sa plume aux *Salons*. Comment peut-il rendre compte d'un tableau alors que « en quatre lignes, [il] fait succéder plusieurs instants différents, et croyant n'ordonner qu'un seul tableau, il en accumule plusieurs » (1995a : 155) ? Cette dichotomie entre le langage pictural et le langage littéraire réapparaît encore dans ses dernières réflexions sur l'art, Diderot remarquant, dans les *Pensées détachées sur la peinture*, que « les instants se succèdent dans la description du poète, elle fournirait à une longue galerie de peinture » (1995b : 397). Comme nous le notons dans *Diderot écrivain critique d'art*, « telle est, en définitive, l'origine du paradoxe de l'écriture critique : c'est par son effort pour décrire la toile, c'est par son souci constant de fidélité à l'œuvre picturale, que le salonnier lui est foncièrement infidèle, puisque, à force de décrire chaque détail de la composition du peintre, il substitue la successivité de l'écriture à l'instantanéité de l'œuvre d'art » (2014 : 589).

Or, cet écueil, Diderot s'y trouve précisément confronté lorsqu'il rend compte des œuvres de Greuze dans ses premiers *Salons*. Preuve en est le compte rendu qu'il rédige sur *L'Accordée de village* (Tableau 1) dans le *Salon de 1761*. Dans l'édition Hermann établie par Jacques Chouillet, le texte que Diderot consacre à *L'Accordée* n'occupe pas moins de six pages. La longueur du texte, la multiplication des détails produits par un salonnier scrupuleux qui veut tout décrire, le va-et-vient constant entre la composition d'ensemble, les accessoires, les groupes de figures puis les figures prises individuellement, rendent impossible toute reconstitution mentale du tableau dans l'esprit du lecteur. En voulant rendre compte de l'ensemble de l'œuvre greuzienne, Diderot l'a paradoxalement éclatée en une multitude de détails dont l'unité est impossible à restituer. Cet éclatement de l'œuvre picturale se manifeste aussi



Tableau 1. Jean-Baptiste Greuze, *L'Accordée de village*, 1767, huile sur toile, 92 × 117 cm, Musée du Louvre (Paris).

dans l'écriture même qui voit se multiplier les paragraphes : vingt paragraphes en six pages ! Ainsi, dans le deuxième *Salon* qu'il écrit pour la *Correspondance littéraire* de Grimm, Diderot se trouve confronté aux difficultés de la « transposition intermédiale » (Louvel, 2010 : 7). Procédant à une sorte de dilatation de l'hypopeinture[2] greuzienne, il ne parvient pas à en proposer une transposition satisfaisante.

Sur ce point, la démarche adoptée par l'Abbé Aubert pour rendre compte du même tableau de Greuze dans le *Journal encyclopédique* s'avère plus heureuse. Dans « L'Accordée de village. Conte moral, dont l'idée est prise du tableau de M. Greuze », l'Abbé Aubert procède à une sorte de contraction de l'hypopeinture greuzienne. Effectuant des choix, l'auteur du conte moral supprime tous les éléments qui ne lui semblent pas nécessaires à son propos. De ce fait, il renonce à la description du logis, des poules et des servantes pour resserrer l'attention sur la famille. On pourrait alors penser que l'œuvre de l'Abbé Aubert est bien plus éloignée de l'hypopeinture greuzienne que le texte de Diderot. Mais il n'en est rien car les sélections qu'il opère « sont désormais contrebalancées par cette véritable parole substitutive du tableau qui constitue, sous le régime de la métonymie, sa description » (Vouilloux, 1994 : 54). Ainsi le conte moral de l'Abbé Aubert est en réalité très proche de l'hypopeinture greuzienne vers laquelle le texte n'a de cesse de faire signe.

Tout en revendiquant la filiation entre son texte et le tableau de Greuze, l'Abbé Aubert souligne bien, dès son titre, que son conte est une œuvre à part entière, une création (et non une traduction) qui prend appui sur la toile greuzienne.

---

2. Emboîtant le pas à Liane Louvel, nous forgeons les termes de « hypopeinture » et « hypotableau » pour désigner une œuvre picturale que des écrivains transposent dans un texte littéraire. Ces néologismes sont construits sur le modèle de l'hypotexte défini par Genette dans *Palimpsestes*.

Or, en affichant simultanément l'hétérogénéité des deux œuvres et leur filiation, l'Abbé Aubert s'octroie une grande liberté d'écriture et c'est précisément cette liberté d'invention qu'il utilise pour faire signe vers le tableau dont il s'inspire.

Le conte moral de l'Abbé Aubert, écrit en alexandrins et octosyllabes, raconte l'histoire d'un jeune financier qui, en dépit de sa profession, exècre le goût de ses contemporains pour l'argent et le profit. Il déplore profondément que les hommes aient délaissé les vertus cardinales que sont l'amour de son prochain et le respect. Mais un jour, il découvre dans un petit village des hommes vrais et authentiques : il s'agit d'une modeste famille qui célèbre précisément les fiançailles d'une des filles de la maison. On reconnaît bien sûr dans l'histoire des fiançailles le sujet du tableau de Greuze. En revanche, le financier est une invention de l'Abbé Aubert. Pourtant, c'est précisément ce personnage inventé qui permet de faire signe vers le tableau. Parce qu'il assiste à la scène de fiançailles en spectateur, il devient une sorte de substitut du spectateur qui, visitant le Salon Carré, admire la toile de Greuze. D'ailleurs, le financier ressent les mêmes émotions que le spectateur du tableau :

> Le jeune Financier en voyant ce tableau,
> Goûtait d'un sentiment nouveau
> Les délices inexprimables (Aubert, 1761 : 64)

Le choix du substantif « tableau » pour désigner la scène surprise par le financier est loin d'être fortuit : il permet, lui aussi, de faire explicitement signe vers l'hypopeinture greuzienne.

De façon plus subtile, le personnage du financier devient un outil structurant du conte qui va permettre un nouveau clin d'œil en direction du tableau de Greuze dont il s'inspire. En effet, le financier et ses réflexions sur la dichotomie entre le bonheur et le goût pour l'argent sont évoqués à la fois au début et à la fin du conte moral. De ce fait, ils encadrent la scène de fiançailles comme le cadre de bois encercle le tableau de Greuze. Mais il y a plus : au XVIII[e] siècle, l'encadrement des tableaux consiste traditionnellement en un tour en bois sculpté couvert d'une peinture dorée. Or, en désignant son personnage principal par le métier de financier, l'Abbé Aubert fait référence à cet encadrement doré utilisé en peinture. D'ailleurs, pour clarifier les choses dans l'esprit d'un lecteur qui n'aurait pas fait ce rapprochement, l'Abbé Aubert insiste en répétant, dans les vers encadrant la scène de fiançailles, les termes « doré » (vers 3), « or » (vers 57) et « riche » (vers 11 et 59).

Ainsi, bien que de prime abord, l'Abbé Aubert semble s'éloigner de l'hypopeinture greuzienne en inventant un personnage et en procédant à une contraction de l'œuvre de Greuze, en réalité il propose, bien plus que Diderot, une véritable « transposition intermédiale » de l'œuvre picturale. Ce travail de création et d'invention autour des toiles greuziennes est d'ailleurs la démarche que Diderot va lui-même adopter à partir du *Salon de 1765*, proposant alors de véritables contes / comptes rendus moraux des tableaux de Greuze.

2. L'hypotableau greuzien et les contes / comptes rendus moraux des amateurs d'art

Si l'Abbé Aubert est (à notre connaissance) le premier amateur d'art à avoir écrit un conte moral en s'inspirant d'un tableau de Greuze, ce sont pourtant les comptes rendus que Diderot a consacrés à ce peintre qui sont passés à la postérité dans l'histoire littéraire. À partir de 1765, la verve diderotienne a en effet animé les comptes rendus que Diderot donne des œuvres de Greuze, transformant ses textes descriptifs en textes narratifs où les figures peintes s'animent, vivent, parlent et éprouvent des émotions. Cette mutation du compte rendu en conte, et plus précisément en conte moral, permet alors à Diderot d'effectuer une véritable « transposition intermédiale » où le texte littéraire, authentique palimpseste, vient se greffer sur l'hypotableau greuzien.

Preuve en est, par exemple, le compte rendu que Diderot rédige à propos de *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*. Dès les premières lignes de son texte, Diderot souligne la possible transposition littéraire de l'œuvre greuzienne : « La jolie élégie ! le joli poème ! la belle idylle que Gessner en ferait ! C'est la vignette d'un morceau de ce poète » (1984b : 179). Brouillant les frontières entre peinture et littérature, le salonnier définit le tableau de Greuze comme une « élégie », un « poème ». Le brouillage culmine dans l'évocation possible de l'idylle que pourrait en donner Gessner, puisque le substantif « idylle » désigne aussi bien un genre poétique qu'un petit tableau. Pour sa part, ce n'est pas une transposition poétique que Diderot entreprend mais une transposition narrative. À partir de l'œuvre de Greuze, il développe une fiction qui, comme dans ses romans et ses contes dialogués (*Le Neveu de Rameau*, *Entretien d'un père avec ses enfants*), prend la forme d'un échange entre MOI et la jeune fille du tableau. Interrogeant cette demoiselle sur les causes de sa peine, Diderot lui donne vie et voix :

> Mais, petite, votre douleur est bien profonde, bien réfléchie ! Que signifie cet air rêveur et mélancolique ? Quoi, pour un oiseau ! Vous ne pleurez pas, vous êtes affligée, et la pensée accompagne votre affliction. Ça, petite, ouvrez-moi votre cœur, parlez-moi vrai, est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même ?... Vous baissez les yeux, vous ne répondez pas. Vos pleurs sont prêts à couler. Je ne suis pas père, je ne suis ni indiscret, ni sévère. Eh bien, je le conçois, il vous aimait, il vous le jurait et le jurait depuis si longtemps ! Il souffrait tant ! le moyen de voir souffrir ce qu'on aime !... Et laissez-moi continuer ; pourquoi me fermer la bouche de votre main ? (1984b : 180)

Le dialogue se poursuit, racontant au lecteur l'histoire de cette jeune amoureuse qui a cédé aux avances de son amant et qui voit dans l'oiseau mort, cadeau de son prétendant, le signe funeste d'un possible abandon. On sent pointer ici la tentation de Diderot de transformer son conte en récit libertin, comme il le fait par ailleurs lorsqu'il invente des histoires à partir des tableaux de Fragonard ou de Baudouin. Mais le salonnier ne cède pas ici à l'attraction libertine. Restant fidèle à l'hypotableau greuzien dont l'auteur est « le premier qui se soit avisé […] de donner des mœurs



Tableau 2. Jean-Baptiste Greuze, *Le Fils puni*, 1765, dessin au lavis, 32 × 42 cm, Musée des Beaux-Arts de Lille.

à l'art » (1984b : 177), Diderot écrit un conte moral dont la leçon est l'inviolabilité de la parole donnée, comme le souligne les paroles rassurantes de MOI : « Il vous a promis, il ne manquera à rien de ce qu'il vous a promis » (1984b : 181).

En écrivant un conte moral pour rendre compte de *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* de Greuze, Diderot procède bien à une « transposition intermédiale » où le palimpseste narratif inventé par le salonnier, loin de trahir l'hypotableau greuzien, l'enrichit d'une fiction glosant et développant le sujet de la toile.

Dans le même *Salon*, Diderot procède à une transposition similaire de deux œuvres de Greuze construites en diptyque : *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni* (Tableau 2). La forme même du diptyque invite à la transposition narrative puisque le peintre lui-même entreprend de raconter une histoire. Diderot le souligne d'ailleurs en préambule de l'article qu'il envoie à Grimm pour rendre compte des tableaux et esquisses de Greuze exposés au salon de 1765 : « Voici votre peintre et le mien ; le premier qui se soit avisé parmi nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman » (1984b : 177).

Suivant la trame esquissée par Greuze, Diderot raconte alors l'histoire d'un jeune libertin qui « malgré les secours dont le fils aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères […] s'est enrôlé » (1984b : 196-197). Sous les reproches de son père, il quitte violemment la maison qui l'a vu naître. Il revient blessé de la guerre et pousse la porte du logis familial le jour même où son père a expiré :

> Il entre. C'est sa mère qui le reçoit ; elle se tait, mais ses bras tendus vers le cadavre lui disent : Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !... Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en devant, et il se frappe le front avec le poing.
>
> Quelle leçon pour les pères et pour les enfants ! (1984b : 199)

En concluant explicitement par une référence à la « leçon », à l'enseignement transmis par ce récit, Diderot revendique le statut de conte moral pour la transposition narrative qu'il propose du diptyque de Greuze.

Ainsi, pour Diderot comme pour l'Abbé Aubert, la transposition de l'hypopeinture greuzienne en palimpsestes narratifs doit prendre la forme d'un conte moral. Et pour cause : Greuze « fai[t] de la morale en peinture » (Diderot, 1984a : 234). Retranscrire cette « peinture morale » (1984a : 234) en signes linguistiques impose aux écrivains d'emprunter le genre littéraire du conte moral pour rester fidèle à l'essence même de l'œuvre picturale dont ils s'inspirent. C'est grâce à ce choix générique que Diderot et l'Abbé Aubert parviennent à proposer une transposition de l'hypopeinture greuzienne qui est à la fois inventive et fidèle car, comme l'explique Claus Clüver :

> Transposer un tableau en un texte verbal revient à en reconstituer le sens en créant un signe qui s'inspire des codes et des conventions d'un système littéraire (et pas seulement linguistique) équivalent au système pictural qui fonctionne en peinture. (1989 : 61)

Parallèlement à cette relation d'« hyperpicturalité » qui existe entre les peintures de Greuze et les contes / comptes rendus qu'en donnent les salonniers et les amateurs d'art, on observe aussi une relation de « mnémopicturalité » entre les œuvres de Greuze et certains romans de ses contemporains[3]. En effet, les romanciers s'inspirent parfois de l'univers greuzien pour inventer des épisodes romanesques.

3. La transposition de la peinture greuzienne dans les romans : effet miroir et effet subversif

Diderot et Laclos ont proposé deux beaux exemples de cette transposition de l'univers greuzien dans leurs romans en narrant tous deux des scènes de charité. Dans *Jacques le fataliste*, le personnage éponyme assiste à la chute d'une femme qui, dans son malheur, a renversé sa cruche d'huile. L'incident la désespère car cette perte incommensurable la condamne à l'indigence, voire à la misère. Cette anecdote, déjà touchante, se mue en scène larmoyante lorsque, rappelant les assemblées familiales de Greuze, les enfants de cette femme la rejoignent :

> Dans ce moment survinrent les petits enfants de cette femme, ils étaient presque nus, et les mauvais vêtements de leur mère montraient toute la misère de la famille ; et la mère et les enfants se mirent à crier. Tel que vous me voyez, il en fallait dix fois moins pour me toucher ; mes entrailles s'émurent de compassion, les larmes me vinrent aux yeux. Je demandai à cette femme, d'une voix entrecoupée, pour combien il y avait d'huile dans

3. Nous empruntons à Liane Louvel dans *Texte/Image. Images à lire, texte à voir*, les concepts de « hyperpicturalité » et « mnémopicturalité ».

> sa cruche. « Pour combien ? me répondit-elle en levant les mains en haut. Pour neuf francs, pour plus que je ne saurais gagner en un mois… » À l'instant, déliant la bourse et lui jetant deux gros écus, « tenez, ma bonne, lui dis-je, en voilà douze… » et, sans attendre ses remerciements, je repris le chemin du village (Diderot, 2010 : 116).

Une anecdote similaire figure dans *Les Liaisons dangereuses* de Laclos. Informé qu'une famille nécessiteuse risque d'être expulsée car elle n'a pas payé ses impôts, Valmont décide de régler ses dettes :

> Je fais venir le Collecteur ; et, cédant à ma généreuse compassion, je paie noblement cinquante-six livres, pour lesquelles on réduisait cinq personnes à la paille et au désespoir. Après cette action si simple, vous n'imaginez pas quel chœur de bénédictions retentit autour de moi de la part des assistants ! Quelles larmes de reconnaissance coulaient des yeux du vieux chef de la famille, et embellissaient cette figure de patriarche, qu'un moment auparavant l'empreinte farouche du désespoir rendait vraiment hideuse ! J'examinai ce spectacle lorsqu'un autre paysan, plus jeune, conduisant par la main une femme et deux enfants, et s'avançant vers moi à pas précipités, leur dit : « Tombons tous aux pieds de cette image de Dieu » ; et dans un même instant, j'ai été entouré de cette famille, prosternée à mes genoux. J'avouerai ma faiblesse ; mes yeux se sont mouillés de larmes, et j'ai senti en moi un mouvement involontaire, mais délicieux (Laclos, 1989 : 72).

Que ce soit dans l'épisode de *Jacques le fataliste* ou dans celui des *Liaisons dangereuses*, on retrouve bien l'univers greuzien dont s'inspirent les deux romanciers : famille nombreuse et indigente, acte de générosité qui suscite les larmes… Toute la grammaire des gestes expressifs de Greuze est ainsi concentrée dans ces deux textes : pleurs, figures à genoux, visages animés par les cris et les émotions violentes…

Pour renforcer le lien entre ces scènes romanesques et leur hypopeinture greuzienne, les romanciers s'ingénient à faire signe vers la matérialité même des toiles de Greuze : un tableau est encadré et il est vu par un spectateur qui est extérieur à la scène. Or, les deux épisodes de charité revêtent ces caractéristiques : « on s'était attroupé autour » (Diderot, 2010 : 116) de la femme secourue par Jacques et cet assemblement de badauds encadre les protagonistes de la scène de charité tout en leur offrant des spectateurs. De même, la scène de charité à laquelle participe Valmont est observée de loin par un domestique de Mme de Tourvel qui s'est caché dans un buisson dont les branches encadrent la scène.

Ainsi, les deux épisodes romanesques de charité s'affichent bien comme des pastiches assumés des toiles greuziennes. Ce faisant, l'écriture romanesque accueille en son sein un matériau non-linguistique dont le caractère étranger ne peut manquer d'échapper au lecteur. Ces deux scènes ont quelque chose de factice, d'invraisemblable et cette dimension artificielle est encore soulignée par la psychologie des deux « hommes de bien » : ni Jacques ni Valmont ne sont foncièrement charitables. Jacques regrette très vite son geste, comme il l'avoue à son maître qui le félicite pour sa bonne action :

> LE MAÎTRE – Jacques, vous fîtes là une belle chose.
>
> JACQUES – Je fis une sottise, ne vous déplaise. Je ne fus pas à cent pas du village que je me le dis ; je ne fus pas à moitié du chemin que je me le dis bien mieux ; arrivé chez mon chirurgien, le gousset vide, je le sentis bien autrement (Diderot, 2010 : 117).

Quant à Valmont, toute la scène de la charité n'est qu'un stratagème pour séduire la Présidente de Tourvel. Ayant appris que celle-ci le fait suivre lors de ses parties de chasse, il organise cette comédie pour convaincre la pieuse Présidente qu'il n'est pas l'odieux libertin que décrit Mme de Volanges.

De ce fait, le pastiche de l'univers greuzien dans les romans semble reposer sur un irréductible paradoxe : si le romancier reprend les traits stylistiques propres à l'énonciation greuzienne (notamment la mise en scène larmoyante et pathétique d'une famille indigente), il n'en reprend pas l'énoncé moral et le détourne même pour souligner l'immoralité ou l'amoralité des protagonistes du roman. L'effet miroir visible dans les romans lorsque ceux-ci reflètent l'univers greuzien fonctionne donc bien comme un miroir : il offre une image similaire mais inversée. Autrement dit, les signes de l'univers greuzien sont reflétés mais ses valeurs sont renversées.

Une relation complexe et polyforme unit donc l'hypopeinture greuzienne et ses palimpsestes narratifs. Si le conte moral offre aux salonniers et aux amateurs d'art les moyens de proposer une « transposition intermédiale » satisfaisante des œuvres de Greuze, en revanche le roman tend à travestir l'univers greuzien, n'en gardant que la forme mais en pervertissant le contenu moral. Cela tient probablement à la nature même du texte littéraire : le conte moral fait corps avec le tableau qu'il décrit tandis que le roman insère le pastiche greuzien dans un ensemble hétérogène de matériaux. Dans le premier cas, il n'y a qu'une médiation entre la nature et l'œuvre, dans le second cas, il y a une double médiation, puisqu'on a une mise en abyme d'une imitation dans une autre imitation.

Dans le *Salon de 1767*, Diderot s'interroge précisément sur l'invraisemblance produite quand une œuvre est une imitation d'imitation :

> C'est qu'avec du génie, il est presque impossible de faire un bon tableau d'après une situation romanesque ou même une scène dramatique. Ces modèles ne sont pas assez voisins de la nature. Le tableau devient une imitation d'imitation (1995a : 430).

Si le type de « transposition intermédiale » visée ici par Diderot est celui de la transposition d'un roman en peinture, l'inverse, nous l'avons vu, est également vrai. Pour autant, le pastiche de tableaux de Greuze dans les œuvres romanesques reste une manifestation passionnante des transpositions littéraires de l'hypopeinture greuzienne dont la complexité n'a d'égale que sa richesse.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme. 1761. Exposition des Tableaux au Louvre. *Journal encyclopédique* VII, 2ème partie. 53-55.
Aubert. 1761. L'Accordée de village. Conte moral, dont l'idée est prise du tableau de M. Greuze. *Journal encyclopédique* VII, 2ème partie. 62-64.
Clüver C. 1989. On Intersemiotic Transposition. *Art and Literature, Poetics Today 10 :1*. 55-90.
Diderot D. 1984a. *Essais sur la peinture. Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris. Hermann.
Diderot D. 1984b. *Salon de 1765*. Paris. Hermann.
Diderot D. 1995a. *Salon de 1767*. Paris. Hermann.
Diderot D. 1995b. *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781. Pensées détachées sur la peinture*. Paris. Hermann.
Diderot D. 2010. *Jacques le fataliste et mon maître*. Paris. Folio. Gallimard.
Laclos C. 1989. *Les Liaisons dangereuses*. Paris. Pocket.
Langbour N. 2014. *Diderot écrivain critique d'art.* Tome 1. Sarrebruck. PAF.
Louvel L. 2002. *Texte/Image. Images à lire, texte à voir*. Rennes. PUR.
Louvel L. 2010. *Le tiers pictural*. Rennes. PUR.
Vouilloux B. 1994. *La peinture dans le texte*. Paris. CNRS.

Hypopicture of Greuze and its narrative palimpsests in the 18th century

ABSTRACT: In the 18th century, the paintings of Greuze had much success. The literature took against these paintings. It transposed them in narrative texts. Diderot and Aubert, described paintings of Greuze by using the literary kind of the moral tale. Thus, they respected moral spirit of the painting of Greuze. But when paintings of Greuze were transposed in the novels, this moral spirit had been perverted: the novels respected stating of Greuze, but they used it to produce a different statement.

Keywords: Paintings of Greuze, writings on art of Diderot, moral tale, literary transposition.